HISTOIRE DE LA MUSIQUE DES MALGACHES

Par A. SICHEL

FONCTIONNAIRE COLONIAL EN SERVICE A MADAGASCAR

Avant-propos. — Il est matériellement impossible d'écrire l'*histoire de la musique des Malgaches,* au sens propre du mot; l'histoire écrite de Madagascar ne remonte guère, en effet, au delà de la fin du XVIIIe siècle; encore cette histoire ne concerne-t-elle que le peuple hova, qui, vers 1810, se groupa en une seule nation sous les règnes des deux plus grands monarques de l'Emyrne, *Audrianampoinimerina*[1] (1798?-1810?) et *Radama le Grand* (1810?-1823). Quelques événements importants, survenus aux époques antérieures, ne nous sont connus que par la tradition, et il est très probable qu'ainsi qu'il arrive en pareil cas, ces événements ont été dénaturés et parfois même complètement altérés par la transmission orale; la légende s'y est si intimement mélangée à la vérité historique qu'il est impossible de faire le départ de chacune d'elles dans la tradition.

D'autre part, les indigènes, à quelques très rares exceptions près, ignorent encore aujourd'hui la notation musicale, et à l'avènement de *Radama le Grand* (1810?), personne en Emyrne, sans en excepter le roi lui-même, ne savait écrire. Nous n'avons donc aucun document écrit sur la musique des Malgaches.

Avant 1810, l'intérieur de l'île était complètement fermé aux voyageurs européens, et ceux d'entre eux, peu nombreux, qui ont parcouru l'île depuis cette époque, ont tout à fait oublié ou négligé de nous renseigner sur la musique indigène.

Certaines peuplades côtières nous étaient, au commencement du siècle dernier, mieux connues que les Hovas; Madagascar, qui se trouve sur la route des Indes par le cap de Bonne-Espérance, dont seuls les trois cent milles de largeur du canal de Mozambique la séparent, fut, en effet, visitée de bonne heure par des navigateurs européens. Le 1er février 1506, Fernand Suarez découvrait la côte est de l'île, et le 10 août de la même année, jour de la Saint-Laurent, João Gomez d'Abreu découvrait la côte ouest de Madagascar, qui dut à cette circonstance de porter assez longtemps le nom d'île Saint-Laurent. Ces découvertes furent complétées par Tristan da Cunha, en 1506-1507, et Diego Lopez de Sequeira, en 1509. Tous ces navigateurs, restés célèbres, étaient des Portugais, et dès la fin de l'année 1506, une petite colonie de marins portugais s'établissait à l'embouchure de la rivière Matitanana, sur la côte est de l'île. Depuis lors, et jusqu'à une époque récente, les tentatives de colonisation se multiplièrent, principalement sur la côte est de Madagascar, que Portugais, Anglais et Français se disputèrent successivement; mais les aventuriers qui tentèrent ainsi de prendre pied dans l'île avaient de tout autres soucis que celui de se renseigner sur la musique des peuplades avec lesquelles ils se trouvaient en contact; seul Flacourt, qui s'était établi vers le milieu du XVIIe siècle en un point de la côte sud-est, où il fonda l'établissement de Fort-Dauphin, parle très brièvement, dans sa célèbre *Histoire de la Grande Isle Madagascar,* du sujet qui nous intéresse; encore ne pouvons-nous faire aucun état de ses observations, qui s'appliquent à la musique arabe, comme on le verra par la suite.

Seules, l'ethnographie et la linguistique, et plus particulièrement la grammaire comparée peuvent, en nous révélant l'origine des Malgaches, jeter quelque lumière sur cette question restée obscure jusqu'ici.

Contrairement à ce qu'on serait tenté de croire à première vue, le fond de la race malgache n'a aucun rapport avec les populations noires de l'Afrique; cela tient à l'inaptitude, depuis longtemps connue, des nègres africains à la navigation maritime; Madagascar, au point de vue ethnique, se rattache intimement à la Polynésie; les Malgaches ont la chevelure volumineuse, le nez aquilin, les lèvres minces, qui caractérisent les nègres orientaux qu'on nomme Négritos ou Mélanésiens. Ces Négritos, qui constituaient autrefois une des plus grandes familles humaines, peuplaient environ le tiers de la surface du globe, c'est-à-dire les archipels du Pacifique et de l'océan Indien, l'Océanie et la plus grande partie du sud du continent asiatique; aujourd'hui, la race négrito a en grande partie disparu, et ce qui a survécu a été considérablement modifié par des croisements continuels avec la race blanche (Hindous), la race jaune (Mongols) et les populations autochtones de certaines régions, telles que les archipels Hawaï et des Marquises; de ces croisements sont issues des races secondaires diverses, telles que les Polynésiens, les Malais, les Sedangs de l'Indo-Chine et enfin les Malgaches et probablement aussi les Japonais, les Annamites et les Tonkinois. Ces constatations très intéressantes, qu'il appartenait à M. Grandidier, le célèbre explorateur dont le nom restera étroitement lié à celui de notre nouvelle possession, de mettre le premier en valeur, sont confirmées par l'étude des mœurs et de la langue des Malgaches. Jusqu'à ces tout derniers temps, les diverses peu-

1. Littéralement : le Roi au cœur de l'Emyrne.

plades de l'île étaient restées sans rapports entre elles; certaines de ces peuplades, qui habitent l'extrême sud de l'île, nous sont encore aujourd'hui peu connues; cependant, la langue parlée d'une extrémité à l'autre de Madagascar est dans son essence une seule et même langue; un grand nombre de mots ont leurs similaires en malais; le génie de la langue malgache et celui des dialectes malais, en particulier le javanais, sont les mêmes : emploi des suffixes et des préfixes modifiant une même racine, en faisant un substantif sujet ou objet selon les cas, un verbe actif ou passif, etc.; d'autre part, certains traits des mœurs des peuplades malgaches sont communs aux nègres d'Extrême-Orient; tels sont la pratique du tabouïsme universellement répandue à Madagascar, l'habitude de dresser des pierres levées en commémoration de certains événements ou en mémoire des morts dont les corps n'ont pu être retrouvés; cette dernière pratique paraît être le dernier vestige d'un culte phallique autrefois très répandu dans tout l'Orient et qui est encore aujourd'hui en honneur dans certaines parties de l'Inde.

Les Hovas ne paraissent pas être arrivés à Madagascar à une époque antérieure au XVe siècle; on ne peut donc admettre qu'une poignée de nouveaux venus, dont l'établissement à Madagascar rencontra les plus grandes difficultés, ait réussi à imposer sa langue à toute la population de l'île, et cela, en moins de deux siècles, puisque le vocabulaire que nous a laissé Flacourt contient un grand nombre de mots encore en usage aujourd'hui.

Mais, si les Malgaches ont, à quelque peuplade qu'ils appartiennent, une origine commune, ils sont aussi tous, à des degrés divers, des métis; Madagascar, en effet, dès la plus haute antiquité, a été fréquentée d'une façon continue par des visiteurs étrangers, parmi lesquels il faut citer les Arabes, les Persans, les Juifs Iduméens, etc. De tous ces peuples, les Arabes sont ceux qui ont laissé les traces les plus profondes de leur établissement dans l'île. Dès le VIIIe siècle, les Arabes de l'Yémen faisaient du commerce le long de la côte orientale d'Afrique et paraissent avoir atteint Mozambique, dès cette époque; plus tard, ces expéditions commerciales se transformèrent en une véritable émigration; à la suite des guerres intestines qui ensanglantèrent l'Yémen, sous les différents règnes des Kalifes Abbassides, un certain nombre de tribus musulmanes, principalement celle des Emossaïdes, durent s'expatrier; elles se dirigèrent naturellement, à la faveur de la mousson, sur la côte orientale d'Afrique; c'est ainsi qu'entre le VIIIe et le Xe siècle, les Arabes conquirent successivement Mombasa, Kiloa, Beira, Zanzibar, Mozambique, etc. Les souverains régnants de ces divers sultanats sont, aujourd'hui encore, de pure race arabe. De là, ils se dirigèrent tout naturellement sur les Comores et Madagascar; l'historien arabe Masudi (*Chroniques de Kiloa*, Xe siècle) nous apprend, en effet, que ses compatriotes abordèrent à cette époque à l'île de Combalou, qui ne peut être que Madagascar, ou, tout au moins, une des Comores. C'est de cette époque aussi que date la tradition qui veut que deux frères, princes arabes ou persans, se soient établis avec leurs suites, probablement assez considérables, sur la côte sud-est de l'île, vers Farafangana, où ils donnèrent naissance aux importantes tribus des *Antaimoronas* et des *Zafiraminy*, dont les chefs et les sorciers sont encore aujourd'hui de race arabe presque pure : Edrisi, Aboul-Hassan, Yakout, Ben-Saïd et bien d'autres écrivains arabes anciens confirment ces faits; les autres migrations humaines qui ont eu Madagascar pour but et pour théâtre n'ont aucun intérêt au point de vue qui nous occupe, et nous pouvons les négliger.

Dès le Xe siècle, les Arabes étaient arrivés à un très haut degré de culture artistique et scientifique; leurs historiens, leurs astronomes et leurs géographes sont restés célèbres. Si, au point de vue religieux, leur influence fut à peu près nulle sur les sauvages populations de la côte sud-est, dont le scepticisme ne devait que peu se laisser entamer par la propagande islamique, au point de vue des sciences et des arts elle fut considérable. Avec l'inévitable Coran, les nouveaux venus apportaient avec eux l'art de la lecture, de l'écriture, de la fabrication du papier, la science de l'arithmétique, de la division du temps et enfin, ce qui nous intéresse plus particulièrement, un certain nombre d'instruments de musique; les noms des jours de la semaine, des mois lunaires, des vêtements, des objets de couchage et de la plupart des instruments de musique indigènes sont des noms arabes anciens à peine modifiés. Nous allons analyser ici les noms des principaux instruments de musique en usage à Madagascar.

La flûte en bambou se nomme en Emyrne *Sódina* et sur la côte est *Antsódy* et *Antsóly*[1]; cette dernière forme se rapproche beaucoup de l'arabe *al-tsolu* ou *al-metsolu*, un pipeau. Les mots *antsódy* et *sódina* sont identiques, car les Hovas ajoutent presque toujours aux mots étrangers entrés dans leur langue une des trois syllabes terminales *ka, na* ou *tra* (ex. : la table, *ny latabatra,* du poivre, *dipoavatra,* sewing mill [angl.], machine à coudre, *milina,* etc.). Ces terminaisons, que l'on nomme assez souvent et très improprement syllabes muettes, n'ont aucun sens spécial; elles sont tout euphoniques, s'élident presque toujours dans le corps d'une phrase, et la consonne initiale du mot qui les suit se change en une autre, selon des règles trop longues à énumérer ici (ex. : *olona,* personne, *lava,* grande, *olon'dava,* personne grande; *tapaka,* moitié, *volana,* mois, *tapabolana,* demi-mois [deux semaines]; *vohitra,* village, *feno,* plein, *vohipeno,* village plein [grand village], etc.). Enfin, les mots étrangers introduits dans la langue malgache conservent souvent, surtout dans les dialectes de la côte, l'article de leur langue originelle (ex. : table, *latabatra,* vin, *divay* [du vin], thé, *dité* [du thé], etc.). Il n'en a pas été autrement pour la plupart des nombreux mots arabes passés dans la langue malgache, c'est ainsi que *al-tsolu* est devenu *antsóly* (*l* devant *t* se changeant toujours en *n* en malgache) puis *antsódy,* cette dernière forme, en passant dans le dialecte hova, a perdu l'article arabe *at, an,* et a, par contre, pris la terminaison vague et imprécise *na* dont il est parlé plus haut, soit *sódina.*

De même *anjomára*[2] (clarinette) vient de l'arabe *az-zamara* (sorte de clarinette); *kitsantsóna* (cymbales) est l'arabe *tsandsh* avec le préfixe malgache d'action *ki* et la terminaison muette *na; sobába* (flûte) n'est autre que l'arabe *shubába* (flûte). Les conques marines, dont on se servait beaucoup autrefois à Madagascar comme instruments de musique, se nommaient *kárana* ou *kárany, akóra* ou *ankóra, akárana* ou *ankárana,* ce qui est proprement l'arabe

1. o en malgache se prononce *ou.*
2. Le *j* en malgache se prononce *dz.*

al-kirana, coquille de mer. Il en est ainsi pour la plupart des instruments de musique en usage à Madagascar.

Il résulte de ce qui précède que les instruments véritablement autochtones sont très rares; en fait, on n'en peut guère citer que quatre : la *Valiha*, la *Lokoanga* nommée souvent *Lokoangavoatavo*, le *Jejilava* ou *Bobre* et l'*Amponga* ou *Hazolahy*. Encore le bobre, qui n'a pas de similaire dans l'archipel malais, semble-t-il être d'importation africaine; de ces instruments, les trois premiers sont des instruments à cordes, le dernier est un instrument à percussion.

Instruments indigènes. — Les instruments indigènes peuvent se diviser en trois grandes catégories : les cordes, la percussion et les instruments à vent, ces derniers ne comportant qu'une classe, les bois; les instruments en cuivre en usage dans l'île sont tous de fabrication et d'importation étrangères, françaises pour la plupart; ils n'ont fait leur première apparition dans l'île qu'en 1814, date à laquelle le roi d'Emyrne, Radama le Grand, fit venir de l'île Maurice une fanfare militaire.

a) Instruments à cordes. — 1. *La Valiha.* — Cet instrument est l'instrument national par excellence; autrefois, tous les hommes libres (*hovalahy*) savaient s'en servir, et beaucoup d'entre eux en jouaient avec une véritable virtuosité; aujourd'hui, les violons de

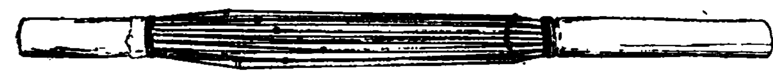


FIG. 748.

pacotille et l'accordéon de fabrication allemande ont presque partout remplacé la *Valiha*, les hommes qui s'en servent avec talent deviennent de plus en plus rares et presque tous sont des vieillards; il est à craindre qu'avant un demi-siècle, la *Valiha* ne soit plus qu'une curiosité archéologique! Ce sera d'autant plus regrettable que la *Valiha* est de tous les instruments nationaux malgaches le seul qui soit réellement mélodique; le son en est doux, cristallin et net; il rappelle assez bien le son de la cithare; dans les orchestres indigènes, qui deviennent de jour en jour plus rares, la *Valiha* joue le rôle principal; les autres instruments, même la flûte, ne font que l'accompagnement.

La *Valiha* est faite d'un gros tuyau de bambou dont la cavité remplit le rôle de caisse de résonance; avec un couteau on soulève des fibres de l'enveloppe extérieure de ce bambou sur une longueur plus ou moins grande; on établit ensuite une forte ligature aux deux extrémités de l'instrument pour éviter l'arrachement des cordes jusqu'au bout; les fibres ainsi soulevées sont maintenues écartées du corps de l'instrument par de petits chevalets carrés de bois dur dont l'écartement plus ou moins prononcé règle le son de la corde. L'exécutant s'accroupit sur les talons, et, maintenant devant lui l'instrument, dont il serre l'extrémité inférieure entre ses deux pieds, il place une main de chaque côté; les notes, en effet, au lieu de se succéder dans l'ordre diatonique, comme dans la harpe, sont rangées de tierce en tierce de chaque côté de l'instrument; l'exécutant a devant lui, à sa droite et

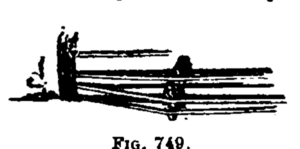
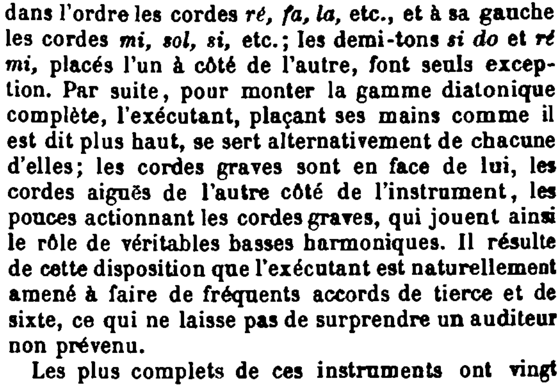


FIG. 749.



dans l'ordre les cordes *ré, fa, la*, etc., et à sa gauche les cordes *mi, sol, si*, etc.; les demi-tons *si do* et *ré mi*, placés l'un à côté de l'autre, font seuls exception. Par suite, pour monter la gamme diatonique complète, l'exécutant, plaçant ses mains comme il est dit plus haut, se sert alternativement de chacune d'elles; les cordes graves sont en face de lui, les cordes aiguës de l'autre côté de l'instrument, les pouces actionnant les cordes graves, qui jouent ainsi le rôle de véritables basses harmoniques. Il résulte de cette disposition que l'exécutant est naturellement amené à faire de fréquents accords de tierce et de sixte, ce qui ne laisse pas de surprendre un auditeur non prévenu.

Les plus complets de ces instruments ont vingt cordes donnant une échelle diatonique de trois octaves moins deux notes, de *ré* à *si*. Ces instruments ont *toujours sol* comme tonique obligée, et comportent, par suite, un *fa dièse;* les cordes n'admettent pas d'altérations.

Les instruments plus ordinaires n'ont que treize cordes; dans ceux-ci, on saute du *ré* au *sol* qui, ici encore, est la tonique; de *sol*, la gamme majeure se continue sans interruption.

L'exécution est très rapide, entremêlée de traits et de broderies mélodiques constitués surtout par de nombreux accords en cascade qui rendent toute notation impossible.

Lorsqu'une corde vient à se rompre, on en coupe les deux extrémités, et on détache de l'enveloppe extérieure une nouvelle fibre dans le voisinage immédiat de celle qui vient de casser.

La *Valiha* se nomme parfois aussi *Marovany*, par allusion aux nombreux chevalets qui soutiennent les cordes.

On peut voir au musée du Conservatoire un instrument en tout semblable à la *Valiha* et venant de Java[1]; c'est là une preuve de plus de l'origine malaise des Hovas.

2. *Lokangavoatavo.* — Le mot *lokanga* est un terme générique par lequel les Malgaches désignent tous les instruments à cordes, à l'exception de la *Valiha* et du *Jejilava* ou *bobre;* en ajoutant à ce mot un quali-

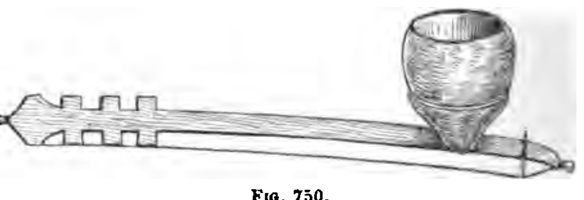


FIG. 750.

ficatif, on en forme un mot composé spécifiant tel ou tel instrument particulier (ex. : *lokangavazaha*, violon, de *vazaha*, européen; *lokangavoatavo*, guitare à calebasse, *voatavo*, calebasse).

La *Lokangavoatavo* est un instrument à cordes pincées; il se compose d'une planchette de bois dur placée de champ; l'extrémité inférieure de celle-ci présente un renflement qui joue le rôle de chevalet, les cordes sont fixées à l'extrémité inférieure du fût, en arrière de ce chevalet. L'extrémité supérieure de cette planchette ou fût présente trois créneaux, dont les saillies servent de touches de pression; l'extrémité

1. Voir Java (cithre).

libre des cordes est fixée en avant de ces créneaux sur le fût. Comme dans les instruments à cordes européens, le son se règle par le degré de tension des cordes; celles-ci sont généralement des brins de rafia tordus; quelques-uns de ces instruments, très

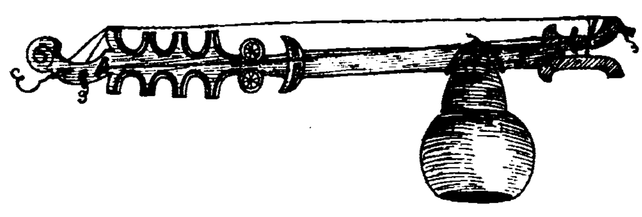


Fig. 751.

rares d'ailleurs, possèdent des cordes en boyaux de mouton ou de chèvre. Près de l'extrémité inférieure de l'appareil, et sous la planchette, est fixée par une ligature une demi-calebasse qui remplit l'office de caisse de résonance. Les plus anciens de ces instruments s'accordaient en tirant les cordes à la main, et en en faisant pénétrer l'extrémité dans des encoches ménagées à cet effet à l'extrémité supérieure du fût; les instruments de fabrication plus récente possèdent deux clés de tension grossièrement taillées au couteau; cette disposition est copiée sur les violons communs très répandus aujourd'hui dans la colonie. La *Lokangavoatavo* a trois cordes : deux d'entre elles sont tendues sur le fût, comme dans le violon et la guitare; la troisième, tendue latéralement le long du fût, remplit l'office de basse. Cet instrument est, lui aussi, toujours accordé en *sol*, donne la gamme de *sol* complète (de *sol* à *sol*), et comporte naturellement un *fa dièse;* le son en est sourd et peu harmonieux; c'est un instrument d'accompagnement par excellence; autrefois, les esclaves étaient à peu près seuls à s'en servir; il tend, comme la *Valiha,* à disparaître.



Fig. 752.

Pour jouer de la *Lokangavoatavo,* l'exécutant appuie la partie ouverte de la calebasse contre sa poitrine; de la main gauche, il exerce des pressions sur les touches, la main embrassant le fût, les ongles en dessus, comme on en use pour le violon, et il pince les cordes de la main droite.

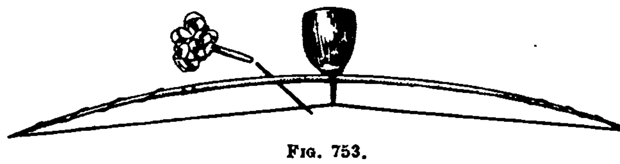


Fig. 753.

3. *Le Jejilava ou Bobre.* — Cet instrument, depuis longtemps connu à l'île Maurice et à la Réunion, où il fut importé il y a déjà longtemps par des ouvriers et des esclaves malgaches, betsimisarakas pour la plupart, n'est à mentionner que pour mémoire. Il se compose d'un arc en bois souple de un mètre à un mètre cinquante de long, tendu d'une corde en rafia tordu que l'on frappe avec une baguette; une demi-calebasse de petite dimension, portant à son sommet un anneau fait d'un brin de rafia, peut glisser le long de l'appareil; cet anneau embrasse l'arc et la corde, la calebasse s'appuie sur l'arc; la tension de la corde du *Jejilava,* en s'exerçant sur l'anneau de la calebasse, maintient celle-ci à la place choisie par l'exécutant. On conçoit que le son varie selon l'emplacement assigné à la calebasse, puisque, en faisant glisser celle-ci le long de l'arc en bois, on augmente ou diminue la longueur de la partie vibrante de la corde; ici encore, c'est généralement le *sol* que donne l'instrument. Après avoir accordé le *Jejilava* comme il vient d'être dit, l'exécutant appuie la partie ouverte de la calebasse contre sa poitrine, l'instrument étant tenu vertical; l'exécutant a devant lui l'arc en bois, et devant celui-ci la corde, qu'il frappe avec une petite baguette; cette dernière porte souvent à sa partie inférieure une sorte de hochet composé de quelques brins de feuilles de bananier ou de palmier cousus ensemble, et à l'intérieur duquel on enferme de petites pierres ou de la grenaille de plomb.

Le *Bobre* ne donne donc qu'une note unique. D'une barbarie toute primitive, il semble être d'origine africaine et avoir été importé à Madagascar par les esclaves cafres et mozambiques, dont les Arabes faisaient autrefois un assez grand trafic sur la côte ouest de Madagascar; quoiqu'il soit connu des Hovas d'Emyrne, on ne le rencontre que rarement dans cette région de l'île; il n'est guère employé que par les tribus malgaches côtières et les anciens esclaves africains aujourd'hui libérés, concurremment avec la *Lokangavoatavo,* le tambour et la grosse caisse dans les *tams-tams*[1], dont les populations noires de l'île sont très friandes.

b) Percussion. — Les instruments à percussion se réduisent chez les Hovas au tambour et à la grosse caisse; les populations côtières, particulièrement les Sakalaves, possèdent une plus grande variété de ces instruments, tels que l'*Ampongavilany,* l'*Ampongalava,* etc.

Le mot *amponga* est le nom générique des instruments à percussion, comme le mot *lokanga* est le nom générique des instruments à cordes.

1. *L'Amponga ou Hazolahy.* — De tous les instruments à percussion en usage à Madagascar, l'*Amponga* ou *Hazolahy;* à peu près abandonné aujourd'hui, est le seul qui apparaisse comme réellement malgache, ou, si l'on préfère, comme étant d'origine malaise; l'*Ampongalava*, cependant, pourrait provenir de la Polynésie, où on rencontre, paraît-il, des instruments analogues.

L'*Amponga* ou *Hazolahy* est ou, pour mieux dire, était composé d'un cylindre en bois creux d'environ soixante centimètres de longueur, fermé à ses extrémités par des peaux de mouton, de chèvre ou de veau. On obtenait ce cylindre en évidant un morceau

1. Ce mot *tam-tam,* qui, en français, désigne un instrument de l'orchestre, a, aux colonies, un tout autre sens. On entend par là des assemblées bruyantes d'indigènes, qui ont lieu généralement la nuit, pendant la période de croissance de la lune. Ces tams-tams constituent la plus épouvantable cacophonie qu'on puisse imaginer.

de tronc d'arbre; l'instrument se jouait des deux mains, simultanément sur les deux bouts; l'exécutant portant l'instrument horizontalement devant lui, par une corde passant sur les deux épaules et derrière le cou à la façon d'une vielle, frappait rapidement l'extrémité droite de l'instrument avec le bout des doigts de la main droite ouverte, et l'extrémité gauche avec le poing gauche fermé. On obtenait ainsi une sorte d'alliance du tambour et de la grosse caisse, dans un seul et même instrument. Cet instrument, qui paraît presque aussi ancien que l'humanité, et dont les Juifs et les Romains faisaient usage, est encore très répandu en Afrique, en Asie, et, paraît-il, même en Océanie, où on le nomme souvent : grand tambour de guerre; l'Égypte antique le connaissait et s'en servait; à Madagascar, comme nous l'avons vu plus haut, il est abandonné aujourd'hui, et, seuls, quelques vieillards en ont conservé le souvenir; son nom est cité dans quelques contes et proverbes anciens.

2. *Le tambour ou Langorony.* — Le tambour ou *Langorony* se compose d'un cylindre de bois mince, courbé à la chaleur, chevillé de bois et fermé à ses extrémités par des peaux de mouton retenues en place par des cercles en bois tendus au moyen de cordes. On en joue avec deux baguettes, comme on joue de la caisse militaire, à laquelle il ressemble en tous points. Il n'y a pas lieu de s'étendre plus longuement sur cet instrument.

3. *La grosse caisse ou Ampongabe.* — De même que le *Langorony* est la reproduction exacte du tambour, de même l'*Ampongabe* est la copie de la grosse caisse. C'est un grand cylindre fabriqué comme le précédent; il est fermé par des peaux de bœuf; le système de tension est le même; on en joue avec un bambou court terminé par un tampon.

Ces deux derniers instruments paraissent avoir été introduits dans l'île entre 1810 et 1815 par Jean René, Français de l'île Bourbon, qui enseigna la lecture, l'écriture et les rudiments de l'art militaire à Radama le Grand, lequel l'avait chargé de lui constituer une fanfare militaire, dont il fit venir les exécutants et les instruments de l'île Maurice.

4. *L'Ampongavilany.* — L'*Ampongavilany* (*amponga*, tambour; *vilany*, marmite, pot, casserole) se compose d'une petite marmite ou écuelle hémisphérique en



Fig. 754.

terre cuite de vingt centimètres environ de diamètre et de profondeur, sur laquelle une peau de veau est tendue par des lanières de cuir qui se croisent sous le fond. L'exécutant, assis en tailleur, place l'instrument dans son giron, et frappe alternativement des deux mains ouvertes sur la peau de l'instrument. Quelquefois, on se sert de baguettes.

L'*Ampongavilany* est particulière aux Sakalaves, qui s'en servent pour rythmer leurs danses, qu'accompagnent aussi les battements de mains cadencés des femmes.

5. *L'Ampongalava* (de *amponga*, tambour; *lava*, long, grand). — Cet instrument, ainsi que le précédent, est sakalave; il a l'aspect d'une timbale très allongée; sa partie inférieure se termine en pointe un peu arrondie; il a environ un mètre de long. Pour en jouer, l'exécutant se tient debout, en fléchissant légèrement les genoux, entre lesquels il maintient l'instrument; devant lui, il a un vaisseau en terre cuite, de large ouverture, dans lequel peut pénétrer librement l'extrémité inférieure de l'*Ampongalava*. En se relevant, ou en fléchissant les jambes, l'exécutant fait pénétrer l'extrémité inférieure de son instrument dans cette espèce de marmite ou l'en fait sortir à son gré; il a ainsi à sa disposition un moyen de renforcer le son. On joue de l'*Ampongalava* comme de l'*Ampongavilany*, en frappant la peau alternativement du bout des doigts de chaque main ouverte.

Cet instrument n'est en usage que parmi les tribus guerrières de la côte sud-ouest (Sakalava-Mahafaly); il nous a été impossible de nous en procurer un spécimen. Quant à en faire une photographie, il n'y fallait pas songer; les populations de cette région sont encore en pleine barbarie, et considèrent l'appareil photographique comme une sorte de maléfice. Il est probable que cette répugnance provient des Arabes, la religion mahométane interdisant la reproduction des êtres animés.

Tous les instruments à percussion de Madagascar, et ils sont peu nombreux, peuvent se ramener à l'un des types ci-dessus; les timbales y sont inconnues; les cymbales, bien qu'elles aient été importées par les Arabes (v. plus haut), y sont très peu répandues, en dehors des musiques ou fanfares militaires dont nous dirons deux mots plus loin.

Nous ne parlerons que pour mémoire des assiettes en fer émaillé, des vieilles caisses à farine ou à pétrole en fer-blanc, des casseroles sans queue, etc., que la partie noire de la population affectionne et dont elle fait dans ses fêtes un cruel abus.

c) Instruments à vent. — Comme chez tous les peuples primitifs, les instruments à vent sont, chez les Malgaches, peu nombreux; en fait, il ne semble pas qu'il existe un seul instrument à vent autochtone; les seuls qui aient été connus des indigènes, avant la conquête de 1895, sont la clarinette, le fifre, la flûte en bambou (*Sódina*) et la conque marine (*Ankirana*).

1. *La clarinette ou Anjomára ou Kilarinety.* — La clarinette, qui se nomme sur la côte *Anjomára* (ar. az. zamara, v. plus haut) et en Emyrne *Kilarinety* (fr. clarinette) est sûrement à Madagascar un instrument étranger; elle ne diffère pas de la clarinette d'Europe, et paraît avoir été introduite à une époque relativement récente. Jamais d'ailleurs, avant la conquête, les Malgaches n'étaient arrivés à un degré d'habileté manuelle suffisant pour construire un pareil instrument. Il est inutile de s'étendre plus longuement sur ce sujet.

2. *Le fifre ou Sobába* (ar. shubaba, v. plus haut). — Le fifre ou *Sobába* fut évidemment importé par les Arabes, son nom seul le prouve. C'est, à vrai dire, la copie exacte du fifre militaire en service dans les armées anglaise et allemande, mais il est en bambou au lieu d'être en ébène ou en palissandre.

3. *La flûte en bambou ou Sódina.* — Primitivement,

c'était une sorte de flûte en bambou ou en roseau, percée de trois trous; aujourd'hui, c'est un instrument un peu plus complet, percé de six trous dessus et d'un trou dessous; ce dernier est bouché par le pouce de la main droite, dont les quatre autres doigts actionnent les quatre premiers trous de dessus; les deux autres sont commandés par l'index et le médius de la main gauche, dont le pouce et les deux derniers doigts embrassent l'instrument dessus et dessous.

La *Sódina* n'a pas d'anche comme le hautbois, ni d'embouchure latérale comme notre flûte; on en tire des sons en soufflant en biais sur le bord aminci de l'orifice, à peu près comme on souffle dans une clef. C'est un exercice fort difficile, et nous n'avons pas connu un seul Européen qui fût capable de tirer un son de cet instrument. Les indigènes l'associent dans certaines danses, au nombre de quatre ou cinq, à la grosse caisse et au tambour; le son en est assez semblable à celui du flageolet.

Les *Baras Antanalas,* peuplade pillarde et belliqueuse du sud de Madagascar, font des flûtes analogues, d'un son beaucoup plus grave, avec de vieux canons de fusil.

4. *La conque marine ou Ankirana* (ar. *Al.-kirana,* coquille de mer). — Cet instrument était une grande conque marine dont on tirait une sorte de meuglement; on s'en servait surtout pour réunir la population pour les palabres ou le service divin. Les rebelles (1896, 1897, 1898, 1899) s'en servaient pour rassembler leurs troupes et pour les encourager pendant le combat. Cette dernière circonstance explique qu'on n'en trouve plus une seule, les indigènes ayant cru prouver leur loyalisme en les faisant disparaître.

Instruments européens. — Il nous reste à dire deux mots des instruments européens actuellement en usage dans la colonie, et dont l'emploi se généralise de plus en plus.

Par une anomalie bizarre, les Malgaches, ou du moins les Hovas (car, au point de vue musical comme à tous les autres, ces derniers seuls présentent quelque intérêt), dont la musique est généralement douce et plaintive, manifestent un attachement particulier pour les instruments européens les plus bruyants. Au moment de la constitution des diverses musiques militaires indigènes de Madagascar, chacun des candidats musiciens désirait se voir attribuer la grosse caisse, le tambour ou les cymbales; les cuivres étaient déjà moins demandés; quant aux bois, flûtes, clarinettes, etc., personne n'en voulait, et il fallut désigner leurs titulaires d'office.

Ainsi que nous l'avons vu plus haut, les Malgaches n'ont en aucune façon les traits des nègres africains; leurs lèvres minces leur permettent de se servir de tous nos instruments de cuivre sans qu'il soit nécessaire d'en changer les embouchures. Les clairons des troupes indigènes malgaches : tirailleurs malgaches et garde indigène, sont exactement du même modèle que ceux en service dans l'armée française, tandis qu'il a fallu pourvoir ces instruments d'embouchures spéciales pour les troupes noires africaines, tirailleurs sénégalais et haoussas.

Quelques musiciens des fanfares indigènes commencent à savoir lire la musique, mais la plupart d'entre eux en sont encore incapables, malgré tous les efforts faits dans ce sens, de sorte que les fonctions de chef de fanfare ou de musique sont loin d'être une sinécure à Madagascar; il faut, en effet, que le malheureux chef possède suffisamment la connaissance de chacun des instruments de sa fanfare pour pouvoir enseigner sa partie à chacun de ses musiciens.

Les pianos sont assez répandus en Émyrne, et le nombre des Hovas capables de se servir de cet instrument, au moins pour jouer de la musique de danse, est assez considérable; l'introduction de l'harmonium par les premiers missionnaires chrétiens, au commencement du siècle dernier, a préparé et facilité la vulgarisation du piano.

Le violon, surtout le violon de pacotille, est très répandu; dans les compagnies de *mpilalao* (chanteurs et musiciens ambulants indigènes), il a presque partout remplacé la *Valiha,* et c'est grand dommage! Cependant, il y a à Tananarive deux ou trois violonistes indigènes qui ne manquent pas d'un certain talent.

Les autres instruments européens sont si peu répandus qu'il est presque inutile d'en parler. La constitution, il y a trois ans, d'une société philharmonique, composée exclusivement d'exécutants indigènes, a fait éclore quelques instrumentistes assez habiles; on peut citer, entre autres, un violoncelliste formé par un colon français, véritable virtuose de cet instrument, et un flûtiste, ancien élève, au Conservatoire, du vénérable et très distingué maître Taffanel, qui revint ici avec un second prix; il forme aujourd'hui quelques élèves.

Le goût musical des principaux musiciens indigènes, sans être barbare, est loin d'être raffiné; les valses de Métra et de Waldteufel, les quadrilles d'Offenbach font leur joie; à part quelques sonates de Mozart et quelques préludes de Bach, la société philharmonique malgache de Tananarive ne s'est jamais attaquée aux grands maîtres; il faut peut-être s'en féliciter; l'eût-elle fait d'ailleurs, que ses auditeurs indigènes ne l'auraient pas suivie.

Mais l'aptitude à la musique des Hovas est indéniable, et il est hors de doute que des progrès considérables seront réalisés par la suite.

Danses. — Si l'ethnographie et la linguistique ne nous avaient déjà donné la preuve de l'origine malaise des Hovas, leurs danses, à elles seules, auraient pu nous faire soupçonner cette filiation.

Les danses purement indigènes sont à trois temps; en Emyrne, les femmes sont à peu près seules à danser; seuls, parmi les hommes, les danseurs professionnels indigènes se livrent à la chorégraphie, mais leurs danses, sans grand caractère, sont plutôt des sortes de pantomimes que de véritables danses. Les femmes dansent à deux ou à quatre, au son de la *Valiha,* de la flûte (*Sódina*) et du tambour. A l'inverse de ce qui se passe chez nous, les temps sont peu rythmés, et les pieds des danseuses quittent à peine le sol; c'est plutôt une sorte de lent piétinement accompagné d'un balancement cadencé des hanches; par contre, les bras et les mains s'agitent considérablement dans ces exercices, très gracieux d'ailleurs. La danseuse tient une écharpe imaginaire, et ses bras se balancent harmonieusement de haut en bas et d'avant en arrière; les mains étendues font avec l'avant-bras un angle presque droit, et le bout des doigts se retrousse bizarrement. Les femmes hovas, surtout les femmes andriana (nobles), ont ces mains étroites, aux doigts longs, minces et fuselés qui caractérisent les peuplades d'origine malaise. Ces danses sont en somme, à part la somptuosité des costumes et des coiffures, les mêmes que celles qui

ont été vues et admirées à Paris chez les petites danseuses javanaises de l'Exposition universelle de 1889.

Les indigènes sont très amateurs de ces réjouissances, et l'assistance accompagne de ses battements de mains, cadencés à trois temps, l'orchestre et les danseuses.

Les danses betsimisarakas (côte est de Madagascar) sont sans grand caractère et sans grand intérêt; par contre, les danses sakalaves (côte ouest) méritent de retenir notre attention. Les danses féminines sakalaves sont à peu près les mêmes que les danses féminines hovas, et ce que nous avons dit de celles-ci s'applique à celles-là. Cela dénote ou une influence de l'une de ces peuplades sur l'autre, ce qui est peu probable si l'on songe que de tout temps les Hovas et les Sakalavas ont été des ennemis irréconciliables, et que seule l'occupation française a mis fin aux guerres dans lesquelles ils étaient continuellement engagés, ou, ce qui paraît plus vraisemblable, une origine commune, ainsi que nous l'avons vu dans l'introduction de la présente étude.

Les danses masculines sakalaves ont, elles, un caractère tout particulier. Avant la conquête, et même pendant les trois années qui l'ont suivie, les Sakalaves, race de pillards, sauvage et belliqueuse, étaient continuellement en guerre avec leurs voisins, auxquels ils razziaient femmes, enfants et bétail. A cette époque, tout Sakalave qui se respectait considérait n'importe quelle occupation manuelle suivie comme indigne de lui; il abandonnait à ses femmes et à ses esclaves (car il était généralement polygame) le soin de ses maigres cultures et, toujours en expédition, vivait de rapines, du trafic des esclaves et de la chasse aux bœufs.

Les danses masculines sakalaves trahissent et révèlent cet état d'esprit.

Les airs en sont à trois temps, d'une cadence très rapide et bien rythmés; les instruments les plus bruyants se donnent carrière dans ces exercices; la grosse caisse y ronfle d'une façon continue, accompagnée du tambour et de flûtes au son aigu; chez eux aussi, les battements de mains répétés accompagnent l'orchestre.

Les danseurs, au nombre de deux, se font vis-à-vis; les genoux fléchis, le buste penché en avant, ils se livrent à un piétinement furieux à trois temps, coupé de bonds prodigieux et ponctué de hurlements sauvages; autrefois, ces danses étaient de véritables simulacres de combat; les danseurs étaient armés d'une sagaie et d'un bouclier. Au cours de ces fêtes, il était absorbé des quantités d'alcool impossibles à évaluer, et trop souvent cette frénésie dégénérait en rixes sauvages, accompagnées de meurtres et de viols, et l'incendie brochant sur le tout.

Un de nos amis, officier de marine, avec lequel nous avions eu occasion d'assister à une de ces réunions, nous dit avoir vu aux îles Hawaï des danses canaques absolument semblables.

Chez les Sakalaves, les danses ont parfois un caractère rituel; pour une cause ou une autre, le sorcier local prescrit des danses; celles-ci ont toujours lieu la nuit, pendant la période de croissance de la lune. Les danseurs se succèdent par couples et ne cessent de se démener jusqu'à ce qu'ils tombent d'épuisement; ils sont alors immédiatement remplacés par d'autres; pendant tout le temps que dure cette sorte d'orgie chorégraphique, spectateurs et danseurs hurlent à qui mieux mieux; tous sont dans une sorte d'état d'hypnose qui leur fait ignorer la fatigue; il se produit ainsi une véritable hystérie contagieuse, qui n'est pas la chose la moins étrange, dans ce pays où tout est étrange!

Technique musicale. — Nous avons vu, dans l'introduction de ce petit travail, que les documents écrits anciens font défaut en ce qui concerne la musique des Malgaches; la bibliographie moderne n'est guère plus riche; elle est simplement représentée par quelques articles du distingué M. Tiersot, bibliothécaire du Conservatoire, et par quelques études peu développées du R. P. Colin, S. J., missionnaire catholique à Tananarive; malheureusement, ce vénérable prêtre, qui est un savant remarquable (directeur de l'Observatoire de Tananarive, il est correspondant de l'Académie des sciences, et ses travaux astronomiques et topographiques à Madagascar font autorité) et un musicien averti, organiste de talent et amateur éclairé, a cru devoir harmoniser les airs malgaches qu'il a pu recueillir. Ces harmonisations, qui ne sont pas toujours très correctes, masquent le plus souvent l'air primitif, quand elles ne le dénaturent pas.

Cette absence de tous documents fait que nous sommes obligés de recourir à l'audition pour nous renseigner sur la musique des Malgaches; mais cette façon d'opérer est rendue très difficile par l'habitude qu'ont les exécutants indigènes d'ajouter par virtuosité (?) des traits et des broderies mélodiques à tous les airs qu'ils jouent.

« L'inconstance du caractère se traduit chez le musicien malgache. En apprenant un chant, il se l'assimile, y ajoute quelques variantes dans le courant d'une phrase, dans le finale, en sorte que plusieurs individus exécutant séparément le même air le chanteront d'une façon diverse. » (R. P. Colin, S. J.)

Le R. P. Colin, établi depuis quarante ans à Madagascar, est très au courant des mœurs des indigènes, et il est le seul qui se soit occupé d'une façon suivie de musicographie madécasse; à ce titre, et quelque réserve qu'on puisse faire sur sa science musicale, son opinion est précieuse et ne doit pas être négligée.

La musique indigène est en elle-même très simple; les rares airs nationaux qu'on peut reconnaître comme tels à travers les surcharges mélodiques que chacun y a apportées au cours des années, sans autre loi que sa propre fantaisie, sont généralement à trois temps. Tous sont invariablement en *sol majeur*. On ne rencontre *jamais* d'altération d'une note par un dièse ou un bémol de passage. Les quelques airs mineurs que jouent et chantent les indigènes ont été importés; leurs instruments sont toujours accordés en *sol*, et, comme nous l'avons vu, les cordes n'en admettent pas d'altérations. La plupart de ces airs se composent d'un thème initial de quelques mesures qui se répète indéfiniment, mais ce thème est très difficile à distinguer à travers les broderies et les floritures qu'y ajoutent, à leur gré, instrumentistes et chanteurs.

La partie vocale et la partie instrumentale sont fréquemment dans deux tons complètement différents, comme par exemple *sol* (tonique pour ainsi dire obligée des instruments indigènes) et *ut*. Cette superposition de tons, qui choque les oreilles d'un Européen, est loin de déplaire aux indigènes, qui la considèrent comme une preuve de virtuosité.

La majorité des airs indigènes, pour ne pas dire la totalité, se terminent sur la tonique.

Dans les mélodies malgaches, le chant et la partie instrumentale diffèrent complètement, en général, et il ne nous a pas été donné de rencontrer d'exemple de mélodies à l'unisson.

La partie instrumentale forme une chaîne ininterrompue — le thème proprement dit — sur laquelle s'enchevêtrent des traits plus ou moins rapides variant à l'infini, et pour ainsi dire avec chaque exécutant.

Les hommes seuls se servent des instruments, mais hommes et femmes chantent ensemble à plusieurs parties; les voix sont molles, sans timbre, et durent peu; la méconnaissance complète des règles de l'hygiène la plus élémentaire, l'abus des boissons alcooliques et l'extrême lascivité commune à toutes les peuplades tropicales en sont les causes principales.

Hommes et femmes chantent généralement à l'unisson; cependant, dans certaines compagnies de musiciens indigènes, les femmes chantent à la dixième au-dessus des voix d'hommes (ou à la tierce, si on tient compte de ce que les voix de femmes sont à l'octave des voix d'hommes).

Le chant est d'ailleurs très rudimentaire, se composant d'une série de deux à trois mesures répétées indéfiniment. Cette monotonie apparaît surtout quand, pour une cause ou une autre, les instruments font défaut; c'est ainsi qu'au cours de certains voyages de plusieurs jours sur les rivières de l'île, les piroguiers répètent du matin au soir la même phrase musicale. Cette répétition continuelle, dont les indigènes ne se lassent jamais, constitue pour les Européens un abominable supplice. Les quelques mots que répétaient ainsi indéfiniment ces hommes ont un sens généralement très simple, tel que : « Nous partons, nous sommes partis! » ou : « Demain nous mangerons des bananes, car le *vazaha* (le blanc) nous fera un cadeau. » Parfois même, ces chants n'ont aucun sens et se composent d'une série de sons inintelligibles constituant une sorte de mélopée plaintive et monotone qui sert à scander les mouvements des pagayeurs.

Enfin, les indigènes ont une tendance fâcheuse à adopter les airs européens les plus vulgaires qu'ils ont entendu jouer ou chanter par des militaires, des fonctionnaires ou des colons, et sur lesquels ils exercent cette curieuse faculté de déformation dont nous parlons plus haut.

La constitution de fanfares indigènes civiles et militaires aggrave encore cette disposition à oublier les vieux airs nationaux.

Ajoutons, pour terminer, que certains de ces airs ont une origine très ancienne et que, par suite, le premier thème a pu, et même a dû être modifié du tout au tout au cours des années.

Conclusions. — L'ethnographie avait déjà établi d'une façon indiscutable l'origine malaise et très probablement javanaise des populations du plateau central de Madagascar (Hovas); ainsi que nous venons de le voir, l'étude de leur musique confirme ce fait.

De tout ce qui précède il résulte que l'*histoire de la Musique des Malgaches* est impossible à écrire pour cette raison (qui en vaut bien une autre) que les documents qui pourraient permettre de la reconstituer n'existent pas.

On excusera donc ce que cette notice a forcément d'incomplet, si l'on veut bien se souvenir que l'occupation française date ici de onze ans, que la nécessité de la pacification et de la mise en valeur rapides de la colonie a, jusqu'ici, empêché les Européens établis à Madagascar de s'occuper de questions artistiques, et qu'une partie de l'île nous est encore à peu près inconnue aujourd'hui.

Mais, si incomplète que soit cette étude, elle sera néanmoins venue à son heure; les instruments et la musique indigènes sont, en effet, de plus en plus abandonnés des Malgaches, et avant de nombreuses années, ce ne seront plus là que de vagues souvenirs qui s'effaceront progressivement jusqu'à l'oubli total; cet oubli ne saurait malheureusement plus tarder beaucoup.

A. SICHEL. (1907.)